

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
CURSO DE LETRAS - JAPONÊS

VÍTOR CASTELÕES GAMA

O abstracionismo na arte de Haku Maki

BRASÍLIA

2013

VÍTOR CASTELÕES GAMA

O abstracionismo na arte de Haku Maki

Monografia de conclusão de curso
apresentada à Universidade de Brasília
como requisito parcial à obtenção do título
de licenciado em Letras Língua e
Literatura Japonesa.

Orientador: Dr. Ronan Alves Pereira

BRASÍLIA
2013

SUMÁRIO

Lista de ilustrações.....	4
Resumo em português.....	5
Resumo em inglês.....	6
1.Introdução.....	7
1.2 Revisão de literatura.....	12
2.Biografia de Haku Maki.....	13
2.1. Panorama Histórico.....	14
3.Técnica.....	18
4.Análise do corpus.....	22
5.Considerações Finais.....	32
6.Bibliografia.....	33

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

- Figura 1 – Shunsen Natori, p.08, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 2 – Isao Takahashi, p.08, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 3 – Ken Tagawa, p.09, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 4 – Kanae Yamamoto, p.09, fonte: Linosaurus
- Figura 5 – Benji Asada, p.10, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 6 – Hasui Kawase, p.10, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 7 – *Brillo Box* - Andy Warhol, p.16, fonte: edu.warhol.org
- Figura 8 – Sadao Watanabe, p.17, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 9 – Matriz entalhada, p.18, fonte: Revista Nipponia
- Figura 10 – Adicionando tinta aos entalhes, p.18, fonte: Petit, 1977, p.65
- Figura 11 – Maki aplicando cimento, p.19, fonte: Petit, 1977, p.64
- Figura 12 – Retirando o excesso com cinzel, p.19, fonte: Petit, 1977, p.64
- Figura 13 – Gravura após passar pela impressora, p.20, fonte: Petit, 1977, p.67
- Figura 14 – Selos de Maki, p.20, fonte: Tretiak, 2007, p.74
- Figura 15 – Respingo ao centro em vermelho, selo no canto inferior direito, p.21, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 16 – Baren, p.21, fonte: Revista Nipponia
- Figura 17 – Haku Maki – gravura colorida – nós da madeira, p.22, fonte: Petit, 1977, p.57
- Figura 18 – Ideograma Mulher, p.23, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 19 – Koshiro Onchi – Banheiro de manhã, p.25, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 20 – Akira Kurosaki – Noite misteriosa, p.25, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 21 – p.27, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 22 – p.27, fonte: Artelino Art Catalog.
- Figura 23 – *Chawan*, p.28, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 24 – Caqui, p.29, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 25 – Colagens, p.30, fonte: Tretiak, 2007, p.98
- Figura 26 – Matriz de papelão, p.30, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 27 – Tabuleiro de go, p.31, fonte: Artelino Art Catalog
- Figura 28 – Barco, p.31, fonte: Tretiak, 2007, p.100

RESUMO

Esta monografia se propõe a apresentar a vida e obra do xilogravurista japonês Haku Maki (1924-2000), bem como, as características gerais de sua obra, suas inovações técnicas e como elas se relacionam com as diversas vertentes da filosofia da estética e da teoria estética da arte. Pretende ainda verificar se as obras de Maki poderiam ser categorizadas em algum movimento artístico, mais especificamente a arte abstrata

Também está incluso aspectos gerais da xilogravura moderna japonesa e parte de sua história. Finalmente, pretende servir de estímulo para futuros trabalhos no campo da gravura japonesa.

Palavras chave: Haku Maki, Xilogravura, Alto-relevo, Arte abstrata

ABSTRACT

This monograph intends to present the life and work of Haku Maki (1924-2000) [the japanese woodblock artist] as well as general characteristics of his work, his technical innovations e how they relate to the diverse streams of the philosophy of aesthetics and aesthetics theories of art. Also it will discuss if his works could be categorized within a specific artistic movement. Especifically the abstract art.

This paper also includes a description of the general features of Japanese woodblock prints and an overview of its history. Finally, this paper aims at serving as stimulus for future works in the field of Japanese woodblock prints.

Keywords: Haku Maki, woodblock prints, embossing, abstract art

1.INTRODUÇÃO

Um dos aspectos da arte japonesa que goza de maior aceitação internacional é o da gravura, com sua longa história desde o período medieval até a contemporaneidade. Ela deu ao mundo grandes mestres como Hishikawa Moronobu (1618-1694), Kitagawa Utamaro (1753-1806), Katsushika Hokusai (1760-1849) e Utagawa Hiroshige (1797-1858). A xilografia japonesa ficou mais conhecida por um de seus gêneros, o *ukiyo-e*¹, que surgiu como um suporte para a comunicação em massa, na qual imagens poderiam transmitir ideias ou conceitos de forma fácil e rápida, por isso eram usadas para ilustrações de livros, ou como guia turísticos fazendo uma fiel representação de uma cidade, seus bairros dos prazeres e sua cultura.

O *ukiyo-e* agradou imensamente a nova classe burguesa japonesa. Uma possível razão para a sua popularização seria o preço e acessibilidade. As obras de arte deste gênero poderiam ser feitas em grande escala e em um curto espaço de tempo. Para se ter um obra de arte em casa não era mais necessário pagar caro por uma tela feita por uma família de artistas, que às vezes demoravam semanas para completar um trabalho. Esse foi o maior trunfo do *ukiyo-e*: dar acesso à arte ao homem comum. Com essa demanda e com o mercado japonês em expansão, a gravura realmente tornou-se um negócio rentável. Sua produção consistia em um método colaborativo entre o artista que era comissionado, o entalhador designado a passar para a madeira o desenho do artista, o publicador e impressor que realizavam as etapas finais de imprimir, colorir e distribuir, pelo método conhecido como *han-moto*. A temática do *ukiyo-e* variava de cenas do povo a prostitutas, gueishas, atores de *kabuki*², lutadores de sumô e paisagens.

O *ukiyo-e* teve seu auge no período *Edo* (1603-1867) e seu declínio no período *Meiji* (1868-1912), causado em parte pelas grandes mudanças sociais, em parte pela falta de novos grandes artistas desta expressão artística. Com a abertura dos portos japoneses e a subsequente Restauração Meiji, o Japão teve que se adaptar aos estrangeiros, aprendendo seus métodos e adaptando-os para seu país, seguindo o lema *wakon yōsai* (“espírito japonês, conhecimento ocidental”), mencionado por Henshall (1999, p.71). Um dos resultados da Restauração Meiji foi o grande influxo de técnicas artísticas ocidentais. Com isto, o artista japonês se viu em um dilema: deveria adotar completamente o estilo ocidental (que tinha uma

¹ Literalmente “figuras do mundo flutuante”.

² Gênero teatral clássico japonês. Conhecido pela estilização dramática e maquiagem elaborada usada pelos atores.

temática diferente, ao usar uma paleta de cores diferente e valorizar o estilo individual) ou continuar com a tradição do período passado? As quatro respostas mais comuns foram:

A primeira resposta era usar o estilo e temática tradicionais com pigmentos ocidentais, caso do artista Shunsen Natori, cujas gravuras retratam atores de *kabuki*.



Figura 1: Shunsen Natori

Fonte: Artelino Art Catalog

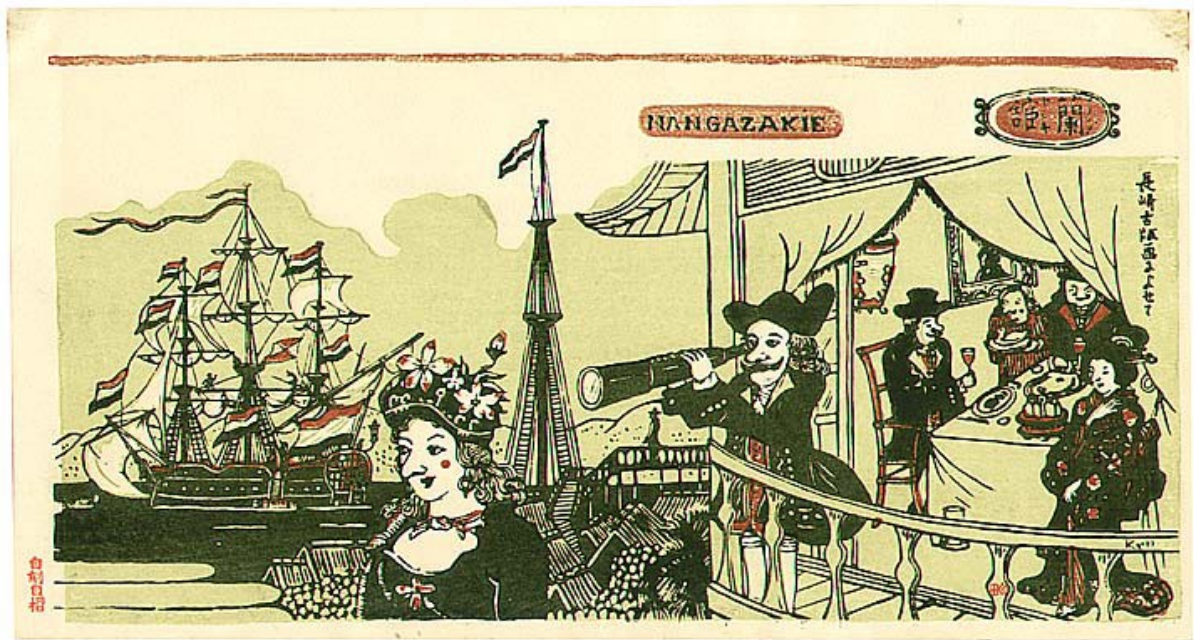
A segunda resposta era usar a técnica tradicional com temática ocidental, ou até mesmo os ocidentais como tema, caso dos artistas Isao Takahashi e Ken Tagawa, que traziam em sua temática desde o cristianismo, até representações da vinda dos europeus ao Japão.



Figura 2: Isao Takahashi – Os três sábios

Fonte: Artelino Art Catalog

Figura 3: Ken Tagawa



Fonte: Artelino Art Catalog

A terceira resposta era adotar completamente o estilo e temáticas ocidentais. Os artistas que decidiram seguir por esse caminho foram os que começaram a experimentar com os vários gêneros artísticos em voga na Europa, mais notadamente o expressionismo. Um dos artistas que resolveu trabalhar ao modo europeu foi Kanae Yamamoto. Ele usava traços grossos, composições com cores ousadas influenciadas pelo impressionismo. Seu retrato de uma garota inglesa foi um dos primeiros do gênero no Japão.



Figura 4: Kanae Yamamoto

Fonte: Linosaurus

E por fim a quarta resposta, que no espírito do *wakon yōsai* tenta combinar ambos, tanto técnicas e temas estrangeiros quanto nacionais. Caso dos artistas Benji Asada e Hasui

Kawase.

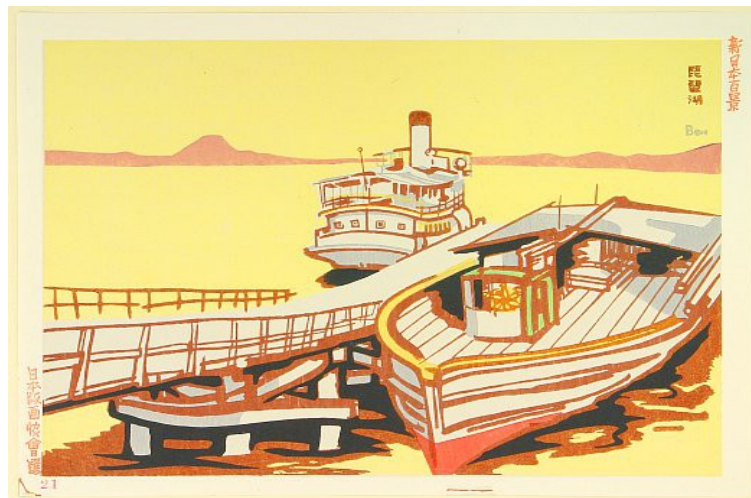


Figura 5: Benji Asada

Fonte: Artelino Art Catalog



Figura 6: Hasui Kawase

Fonte: Artelino Art Catalog

No meio desse *zeitgeist*³ cultural, um movimento artístico ganhou proeminência. Esse movimento veio a se chamar *sôsaku-hanga* (Gravuras criativas). Criado por Kanae Yamamoto (1882-1946) e Koshiro Onchi (1891-1955), tinha como lema *Jika, jikoku, jizuri* (Eu desenho, eu entalho, eu imprimo), ou seja, seu objetivo era trazer de volta a individualidade do artista acabando com o método cooperativo tradicional da gravura, que se sentia formalizar a arte. De forma geral o *sôsaku-hanga* foi de grande sucesso. Os artistas deste período conseguiram demonstrar para a próxima geração de artistas que eles não precisavam mais estar presos a

³ Termo alemão cuja tradução significa “espírito da época”, “espírito do tempo” ou “sinal dos tempos”. Ou seja, as características gerais de um determinado período de tempo.

restrições do passado e mostraram ao mundo que a atividade artística no Japão estava à altura do resto do mundo.

Haku Maki (1924-2000) foi um dos artistas que puderam se beneficiar da liberdade conseguida por seus predecessores. Após a guerra, em 1946, juntou-se a Koshiro Onchi e outros artistas na *Ichimoku-kai* (Sociedade da primeira quinta-feira), um grupo criado com o objetivo de revitalizar a arte japonesa tirando-a do panfletarismo. Haku Maki ficou famoso por suas gravuras com tema caligráfico e suas muitas inovações técnicas, como o uso de cimento para dar relevo em suas obras.

Esta monografia tem como objetivo apresentar as características gerais da obra de Haku Maki, suas inovações técnicas e como elas se relacionavam com o legado técnico japonês, e através dessas características realizar um estudo sobre algumas de suas gravuras.

Ou seja, esta pesquisa se propõe a: a) sugerir uma classificação desta obra em termos de gênero artístico, mais especificamente com a arte abstrata; b) relacionar a obra de Maki com vertentes em voga da filosofia da arte.

Vale ressaltar, que uma classificação por gênero nunca faz jus a cem por cento ao corpo de obra de um artista. É comum que um artista faça diversas obras que pertençam a diversos gêneros. Porém, classificar por gêneros tem suas vantagens, e agrupar artistas de acordo com movimentos artísticos serve de base e auxílio para estudos subsequentes, situando-os em uma rede de conceitos ou estratégias em princípio compartilhadas no mundo.

1.2. REVISÃO DE LITERATURA

No Ocidente, há muitos especialistas da área de gravura japonesa, porém nem tantos na gravura moderna. No momento, citaria apenas o americano James Mirchener, autor do livro “Japanese prints: From early master to modern”, e a americana Frances Blakemore, dona da Fundação Blakemore, que incentiva o estudo das artes japonesas no Estados Unidos, e autora do livro “Who's Who in Modern Japanese Prints”. No Brasil o estudo sobre a gravura japonesa é um campo bastante restrito: Uma das especialistas sobre o tema é Madalena Natsuko Hashimoto Cordaro, autora do livro “Pintura e Escritura do Mundo Flutuante” que vem trabalhando diligentemente para incentivar o estudo das gravuras japonesas no Brasil. Todos esses pesquisadores foram pioneiros em trazer a gravura japonesa para o mundo acadêmico, assunto que antes fora tão frequentemente negligenciado e que infelizmente ainda o é.

Antes de Mirchener e Blakemore, a maior parte dos livros tratavam da gravura japonesa de forma instrucional, como em um manual. Oliver Statler, um dos colaboradores de Mirchener, e mundialmente um dos maiores colecionadores de arte japonesa é de certa forma culpado disso. Statler em seu livro *Modern Japanese Prints: An art reborn* faz uma descrição de uma grande quantidade de artistas e suas obras mas sem maior análise, no entanto o seu imenso catálogo de obras e divulgação foi de grande valor para a popularização da gravura japonesa mundialmente.

Outro pesquisador que cria um “manual” é o franco-canadense Gaston Petit, cujo livro *Evolving techniques in Japanese woodblock prints*, mostra o passo a passo do processo criativo de diversos artistas japoneses, com imagens para facilitar o entendimento, e assim manter viva a técnica de diversos artistas que já morreram, entre eles Maki.

Estudando especificamente sobre Haku Maki, o único autor em língua inglesa é o canadense Daniel Tretiak, cujo livro *The life and works of Haku Maki* foi usado como referência para a biografia do artista presente nesta monografia. Quanto a filosofia da arte, os principais autores consultados foram Arthur Coleman Danto e Richard Eldridge. Danto preparou a base para uma definição de arte que poderia englobar movimentos artísticos controversos como o formalismo, o abstracionismo e o dadaísmo. Como todos os livros consultados são escritos em inglês, as citações presentes nesta monografia são traduções livres do original.

2. BIOGRAFIA DE HAKU MAKI

De acordo com Tretiak (2007, p.13-17), Haku Maki é o pseudônimo de Maejima Tadaaki, nascido em 1924, em Aso-machi, na província de Ibaraki. Seu pai morreu antes de seu nascimento e ele acabou sendo criado apenas pela mãe e avós paternos.

Maki sempre mudou muito de residência. Viveu durante um tempo na União Soviética onde pode ter contato com a arte russa. Logo depois retornou ao Japão e, durante a Segunda Guerra Mundial, foi designado para a unidade *kamikaze* da força aérea japonesa, mas a guerra acabou antes de ele poder voar. Depois da guerra virou professor por um tempo, morou em Ibaraki, Kanagawa, Shizuoka e Tokyo. No final dos anos 50, Maejima Tadaaki começou a usar o pseudônimo Haku Maki quando iniciou sua carreira. Em 1954 se casou com Takako Umeno, uma coreana naturalizada japonesa.

Nos anos 70, Maki começou a ter problemas físicos, principalmente no ombro esquerdo, mãos e cotovelo, comprometendo sua capacidade de fazer gravuras com relevo, sendo obrigado portanto a experimentar outras técnicas para suas gravuras, como por exemplo colagem.

Nos anos 90, Maki foi diagnosticado com câncer no estômago e veio a falecer em 2000, com 75 anos. Foi sepultado no templo Hoseiji, em Tokyo. Suas obras podem ser encontradas em diversos museus ao redor do mundo. O acervo de sua obra conta com aproximadamente duas mil gravuras diferentes, contabilizando aproximadamente duzentas mil cópias.

Parte de seu grande sucesso no exterior se deve a um livro lançado em 1969, chamado 'Festive Wine', que era basicamente um grupo de poemas pareados com gravuras do Maki.

2.1. PANORAMA HISTÓRICO

Maki começou sua carreira após a Segunda Guerra Mundial, quando a economia e o moral do país passavam por uma profunda crise. Porém, a situação da gravura no Japão não estava em colapso como em outros setores da arte e da sociedade.

Ironicamente, os efeitos devastadores da guerra provaram ser um dramático pivô no desenvolvimento do artista. As correntes da convenção foram quebradas e o artista foi forçado a se auto-sustentar. A falta de abrigos e de materiais artísticos deu ao gravurista uma vantagem sobre outros artistas. [...] Esse meio requeria apenas alguns poucos metros de espaço para trabalhar, e, com engenhosidade, algumas ferramentas poderiam ser usadas e papel e tinta obtidos. Madeira para os blocos poderia ser retirada dos destroços. (BLAKEMORE, 1983, p.3)

Com a ocupação americana mais uma vez a sociedade japonesa teve que mudar alguns de seus costumes de forma drástica, o meio artístico não saiu incólume. Durante o período da ocupação, muito foi feito para incentivar a atividade artística e se distanciar do panfletarismo do entre-guerras, usado para a propaganda do governo imperial e do exército. Nesse período de busca entra em cena novamente Koshiro Onchi, um dos fundadores do *sôsaku-hanga*. Onchi cria um novo grupo, chamado de *ichimoku-Kai*, um trocadilho entre sociedade da primeira quinta-feira (uma vez que o grupo se reunia nas primeiras quintas-feiras do mês) e sociedade da melhor madeira (em alusão ao meio usado pela maioria dos artistas, a xilogravura). Explicando de outra forma, o ideograma *moku* se refere, neste caso, tanto à “madeira” quanto a “quinta-feira”. Nas reuniões do grupo eram muito discutidas técnicas e estética, e se buscava a restauração da gravura como movimento artístico. Não demorou muito para a *ichimoku-kai* receber grande aceitação ocidental, que formou um vasto mercado para as gravuras na qual eram exportadas e vendidas para estrangeiros em visita ao Japão e alguns nativos, permitindo pela primeira vez depois da guerra que artistas conseguissem se sustentar apenas com o dinheiro da venda de suas obras.

Na época o movimento artístico em voga era o abstracionismo. Onchi comentou que, “arte abstrata agora é como deveria ser, o principal meio da arte, e eu espero que a nossa civilização perceba isso” (apud MIRCHENER, 1989, p.163). Mais e mais artistas experimentavam com o abstracionismo, sendo a experimentação e originalidade muito buscadas no meio artístico, porém não muito aceita pelo público e pela crítica. Em carta

enviada a James Mirchener, Gen Yamaguchi desabafa:

Por muitos anos estive trabalhando com minha arte e as vezes eu não tive a coragem de seguir em frente. Eu tive que ver o trabalho feito por homens como eu ignorados, abusados, e não vendidos. Alguns críticos nos evitam porque não trabalhamos no estilo antigo, e outros dizem coisas cruéis porque não copiamos antigos temas japoneses. Tem sido uma vida bem difícil suportar tanta indiferença e recentemente tenho pensado bastante em desistir. (MIRCHENER, 1989, p.238)

Para muitos artistas a chegada do abstracionismo foi natural, porém a aceitação do público e da crítica acabou sendo no início um pouco difícil. A evolução histórica da arte abstrata foi comentada por Carrol:

A evolução da arte moderna ocorreu gradualmente. Primeiro, impressionistas dissolveram a solidez da figura plano, apesar de uma pessoa ainda poder reconhecer objetos em suas pinturas. Mas ficando próximo a uma tela impressionista ela vira uma superfície pura na qual o jogo de cores interagem prazerosamente. E então Cézanne levou a experimentação adiante, reduzindo objetos aos seus formatos geométricos subjacentes, como quadrados, esferas, cubos, até que naturezas mortas de frutas mostrassem sua estrutura visual básica. Cubismo não estava longe. E do cubismo amanheceu a era da arte abstrata, que dominou a maior parte da pintura do século 20. (CAROLL, 1999, p.109)

É de certa forma difícil conceber um retorno de um ponto para outro nas formas de arte, a chegada da arte abstrata viria para quebrar todos os vínculos com a tradição artística, como disse Adorno: “O Abstrato vem da virtude da sua relação com o que é passado[...] e ainda assim deve buscar, protestando contra a infâmia do sempre o mesmo” (1997, p.22). Concorda com esse ponto de vista também Barnett Newmann, um pintor abstracionista americano que após a Segunda Guerra Mundial comentou: “Na crise moral de um mundo em ruínas, não é mais possível continuar pintando as velhas coisas.” (apud HINDMARCH, 2006)

Desta forma, tanto Adorno quanto Newmann demonstram que o abstracionismo chegou para quebrar as correntes das tradições e lembrar aos artistas que eles são livres para deixarem de ficar apenas repetindo e buscarem a originalidade.

Para os xilogravuristas, este foi um período de busca da legitimação. Buscavam aproximação às belas-artes, que anteriormente não aceitavam xilografia e outras formas de gravura por seu aspecto utilitário

e decorativo. Danto levantou uma questão sobre a distinção entre o decorativo e a arte, ao criticar *Brillo Box* (figura 7) de Andy Warhol:

Por que aquilo era um trabalho artístico quando a caixa de sabonete parecia meramente uma caixa de sabonete? O que vem de encontro aos olhos é mais ou menos a mesma coisa, e a diferença entre trabalho artístico e mero objeto não pode ser definida com base nas diferenças visuais residuais. (DANTO, 2002, p.15)



Figura 7: Andy Warhol

Fonte: edu.warhol.org

Gradativamente essa situação foi mudando. A visão de que o aspecto decorativo anula a arte foi contestada por diversos filósofos. Tanto Hegel como Adorno, citados por Eldridge (2003, p.111), advogavam que a arte poderia ser utilitária ou decorativa, desde que o ponto principal fosse a busca de significação, ou seja, a obra de arte deveria ser concebida tendo como foco principal uma ideia ou sentimento. Então, para um objeto ser considerado uma obra de arte bastava que tivesse um significado, como comenta Danto (2002, p.16) “uma obra é um trabalho de arte se englobar um significado”, ou seja, uma obra de arte se diferencia de uma obra decorativa quando dar significação é o objetivo principal buscado pelo artista ou artesão, acima de qualquer elemento utilitário, decorativo ou religioso que o objeto possa vir a ter.

Com o tempo a inovação e habilidade dos xilogravuristas fez com que fosse percebido o poder artístico da xilografia. No Japão, a legitimação para a gravura começou em 1927, quando foram aceitas xilogravuras para a Exibição do Governo Imperial. E, em 1935, um departamento para gravuras foi criado na Academia de Belas-artes de Tokyo (MIRCHENER, 1989, p.165).

Paralelamente um grupo percorre o caminho contrário. Grupos de *folk art*, que é um

gênero de arte popular que reflete a cultura regional, procuram se afastar das belas-artes, advogando que sua arte pertence às ruas, não a museus. Um artista deste gênero é Sadao Watanabe.



Figura 8: Sadao Watanabe

Fonte: Artelino Art Catalog

3. TÉCNICA

Maki trabalha com xilografia, palavra derivada dos termos gregos *xilon* e *grafó*, que, respectivamente, podem ser traduzidos por “madeira” e “gravar”. Logo, a xilografia é a técnica de gravura na qual a madeira é usada como base (matriz) para fazer uma reprodução em papel ou outro suporte adequado. O processo básico tem como base o entalhe de uma imagem sobre uma placa de madeira que, por sua vez, se torna matriz de reprodução. Depois, as partes elevadas da matriz recebem uma camada de tinta que, normalmente, é aplicada com um rolo. Por fim, um pedaço de papel ou de pano de algodão é posicionado sobre a matriz para, em seguida, ser pressionado manualmente ou por máquinas. Dessa forma, ao mesmo tempo em que o papel ou o pano absorve a tinta, a imagem original também se transfere para sua superfície.

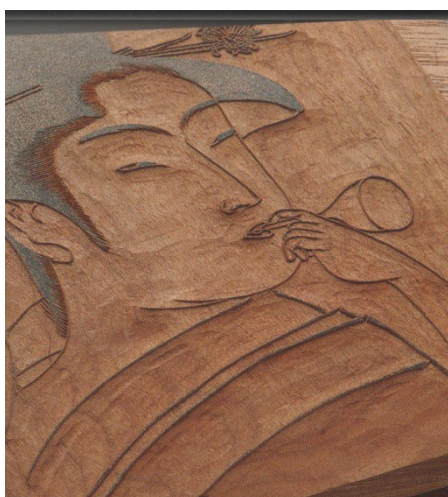


Figura 9: Matriz entalhada

Fonte: Revista Nipponia



Figura 10: Adicionando tinta aos entalhes

Fonte: Petit, 1977, p.65

Maki possui uma maneira especial de fazer suas gravuras: após entalhar o desenho na madeira, cimento era colocado em volta do desenho; depois que o cimento endurecesse, parte dele seria retirado com a ajuda de cinzel; pequenos pedaços do cimento eram deixados para que, durante a impressão da gravura, os pedaços de cimento forçassem o papel, que por final sairia com efeitos em relevo desenhados.

Pode não parecer uma inovação muito importante, pois há muito tempo se vê relevo em obras artísticas, porém, não em xilogravuras. Em pinturas, por exemplo, para colocar relevo basta adicionar mais tinta em suas pinceladas de forma não homogênea, criando uma espécie de crosta. Outra forma seria a de colar objetos externos, como folhas de árvores, moedas, entre outros.

No entanto não é possível na xilogravura dar relevo apenas adicionando tinta de forma heterogênea. Então, alguns artistas adaptaram para a xilografia a técnica de colar objetos externos, mas muito tempo é necessário para fazer um relevo numa gravura de tal forma. Por causa disso, a impressão em massa fica comprometida, pois o material externo usado se desgasta rapidamente, resultando em impressões diferentes umas das outras. Já o método de Maki permite impressões em massa com relevo homogêneo já que o concreto resiste bem à pressão, permitindo imprimir cerca de 100 vezes para cada matriz.

De acordo com Petit (1977), Maki inicia sua obra buscando caracteres chineses arcaicos. Após selecionar um que lhe agrada, Maki fará aproximadamente 30 esboços em pintura monocromática *sumi-e*⁴. Então irá transferir o desenho para a madeira e aplicar cimento.

Após aproximadamente quinze minutos, a superfície do cimento endurece. [...] ele [Maki] retira o cimento próximo do entalhe para que os contornos sejam acentuados durante o processo de impressão. Então a matriz preparada é posta para secar por vinte e quatro horas, e a superfície inteira é coberta para evitar que entre umidade no cimento. (PETIT, 1977, p.64)



Figura 11- Aplicando o cimento
Fonte: Petit, 1977, p.64

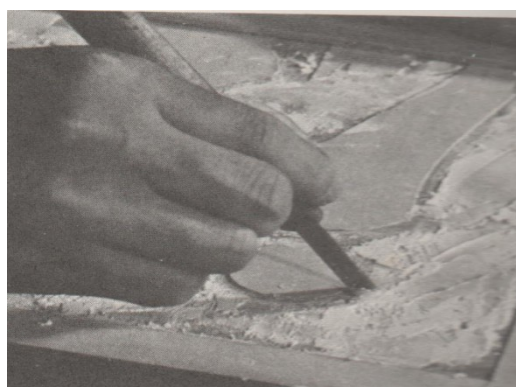


Figura 12 – Retirando o excesso com cinzel
Fonte: Petit, 1977, p.64

Se o cimento estiver úmido durante o processo de impressão ele acabará sendo modificado pela pressão. Apenas após a secagem o bloco fica pronto para a impressão. Para isto Maki usa duas folhas de dois tipos diferentes, sendo uma mais fina do que a outra. Ambas são umidificadas, coladas juntas e laminadas durante a impressão.

⁴ Estilo de pintura monocromática, usa-se uma tinta preta especial parecida com nanquim.



Figura 13: Gravura após passar pela impressora

Fonte: Petit, 1977, p.67

Após a impressão, Maki irá adicionar manualmente em algumas de suas obras um respingo de cor. Por final, Maki adiciona seu selo no canto direito da gravura, prática aprendida com seu mentor Koshiro Onchi. Tanto o respingo quanto o selo tinham funções dentro da obra. Para Maki os respingos serviam para pontuar a gravura e também para balancear o impacto do selo; já o selo, não era simplesmente para demarcar autoria, tanto que frequentemente Maki usava diferentes selos, alguns com cores mais vibrantes outros com cores mais opacas, servindo então a um propósito artístico maior dentro da composição.



Figura 14: Alguns dos selos de Maki

Fonte: Tretiak, 2007, p.74

Em algumas de suas gravuras Maki usa uma ferramenta chamada *baren*, que era um disco achatado coberto de bambu, usado para fazer pressão em impressões à mão. Foi muito utilizada nas antigas obras de *ukiyo-e* e ainda é muito utilizado no Japão. Foi utilizado no respingo vermelho na figura abaixo. (figura 15)



Figura 15 : Respingo ao centro em vermelho, selo no canto inferior direito

Fonte: *Artelino Art Catalog*



Figura 16: Baren

Fonte: Revista Nipponia

Um aspecto que influenciou muito as técnicas de xilografia japonesas é o do papel. Blakemore (1983, p.10) ressalta que os papeis japoneses feitos à mão são os melhores do mundo. Como a qualidade e diversidade dos papeis é grande, a arte japonesa em geral pode fazer muita experimentação. Os relevos que Maki cria com cimento se devem em parte aos papeis que Maki usava, já que eram resistentes o suficiente para a superfície abrasiva do cimento. De acordo com Petit (1977, p.152) “Maki, que faz a laminação por si mesmo, usa uma folha de *torinoko*⁵ junto de uma folha de *shin-torinoko*⁶”.

⁵ Papel feito das plantas *ganpi* (*Diplomorpha Shokokiana*) e *mitsumata* (*edgeworthia papyrifera*). Literalmente filhote de pássaro

⁶ Papel feito das plantas *ganpi* e *mitsumata* misturado com polpa de plantas coníferas. Nome que se deriva da cor de casca de ovo e do brilho leve da variação de *torinoko* original.

4. ANÁLISE DO CORPUS

O trabalho de Maki pode ser dividido em duas fases com temas diferentes. Seus primeiros trabalhos mostram uma busca por um estilo próprio, nos quais experimentou práticas da xilogravura da época, como por exemplo, manter os nós da madeira usada nas gravuras. Também de acordo com o espírito da época e aconselhado por Koshiro Onchi, experimentou a arte abstrata.



Figura 17: Haku Maki – gravura colorida

Fonte: Petit, 1977, p.57

No abstracionismo, Maki começou a desenvolver seu estilo, experimentando ideogramas abstratos e representações humanas minimalistas, ao passo que outros artistas caminhavam para o formalismo, ideia de que os valores estéticos podem sustentar-se por si mesmos, sem considerações éticas ou sociais. Ou seja, dá-se preferência aos elementos puramente formais ou abstratos da obra: forma, composição, cores e a estrutura.

O tema que Maki mais tratava era o de ideogramas chineses. Maki usava elementos abstratos em suas composições, mas de forma alguma poderia ser taxado de formalista, como tantos colegas da época. O principal motivo para isso é que apesar de que sua obra pudesse se sustentar bem apenas com os aspectos visuais, ela também requer um pequeno conhecimento do tema para um completo entendimento.

Por exemplo, a figura 18 a seguir, se observada apenas a sua forma, abstratamente considerada, é capaz de, por si só, constituir-se em fonte de prazer desinteressado. Porém, com um pouco de conhecimento prévio, a apreciação não se limita puramente ao estético, e, passa a habitar também a esfera do simbólico. No caso, saber que é uma abstração de um ideograma significando 'mulher', cuja representação pictográfica original poderia ser a de uma

mulher grávida ou a de uma mulher segurando o filho, pode então levar a uma reflexão possivelmente proposta pelo artista, consciente ou inconscientemente.

Sendo assim, um apreciador pode enxergar a figura oval amarela simplesmente como uma forma para contrabalancear a composição ou pode refletir no sentido da figura oval. Seria um fruto? Um feto? O filho? E nenhuma interpretação estaria errada.

Diferentes estratégias para o entendimento podem dar diferentes interpretações que podem ser sobre o mesmo objeto artístico, consistentes umas com as outras, pois o objeto é ele mesmo complexamente determinado por diversas razões, e é ele mesmo a complexa solução de seus problemas. (ELDRIDGE, 2003, p.136)



Figura 18 – Mulher
Fonte: Artelino Art Catalog

Uma das teorias principais para a discussão estética e que, conseqüentemente, poderia auxiliar no debate sobre a possível inclusão de Maki na categoria abstrata é a teoria da arte de Aristóteles.

Na teoria da arte de Aristóteles há dois aspectos importantes, a imitação (mimésis) e a catarse. Para Aristóteles, a arte consiste em imitação. E esta imitação é conseguida por intermédio de representação de um objeto concreto. O segundo aspecto é a função catártica da arte, na qual contato com a mesma provocaria uma descarga emocional.

Por muito tempo a representação mimética do tema, que convida o espectador a pensar sobre a obra, em conjunto com a experiência perceptual foi considerada um dos critérios para

arte. Sheppard (1987, p.16) comenta “não há nada no mundo que uma pintura abstrata, poema lírico, ou uma música possa comprovadamente representar”. A ausência de representação mimética e mais profundamente uma representação simbólica na arte abstrata a faz ser taxada como puramente decorativa ou sem dimensão moral.

Porém, mais recentemente o impressionismo, e posteriormente o abstracionismo botaram em xeque essa visão sobre a arte. Ter representação seria uma condição necessária para a arte? A resposta que vem das mais atuais vertentes filosóficas é que sim: representação é uma condição necessária. A mudança veio para o termo “representação”, que se tornou mais abrangente. De acordo com o neo-representacionalismo a representação mimética não é mais critério para arte, no entanto, uma representação simbólica, sim. A obra de arte tem que ser sobre algo, que possua um tema, um assunto, um significado, que nos diga algo de alguma coisa. Eldridge comentou então como seriam os critérios para se considerar uma obra como sendo uma obra artística.

As dimensões representacionais, formais e expressivas da arte funcionam similarmente como critério para caracterizar algo como arte [...] Em alguns trabalhos um dos critérios podem estar claramente menos cumpridos que os outros. Em pinturas abstratas, falta uma representacionalidade óbvia e conspícua, mesmo se discutido que obras desse tipo simbolizam e exploram padrões abstratos da ação humana [...] Porém quando todas as três dimensões - representacional, formal e expressivo – estão faltando ou pelo menos não estão presentes de forma óbvia, então tendemos a dizer que o objeto ou ação em questão não é um trabalho de arte. (ELDRIDGE, 2003, p.260-261)

Na fase dos ideogramas da arte de Maki, embora se encontre a representação simbólica, não se observa a *mimésis*, que significa a imitação da vida e da realidade. Não se encontra a *mimésis* porque nas representações visuais dos ideogramas de Maki prevalecem os elementos da arte abstrata. E esta é uma das peculiaridades das obras de Maki, elas não podem ser classificadas puramente um gênero. A simples ausência de *mimésis* já o separa da maior parte dos gêneros pré-modernistas, incluindo o *ukiyo-e*. Em contrapartida também se distancia da arte abstrata por ter uma representação simbólica clara.

Porém, é possível argumentar que pinturas abstratas poderiam representar estados de espírito ou emoções, mas segundo Hume, “a beleza não é uma qualidade das coisas por si mesmas, ela existe meramente na mente de quem as contempla” (apud DANTO, 1993, p.273). E Eldridge (2003, p.201) complementa: “O espectador após deliberar sobre a obra apresentada, poderia fazer análise de estados emocionais que ela suscitaria”. Dessa forma, um

determinado estado de espírito poderia afetar sua interpretação sobre a obra apreciada, e, conseqüentemente, acreditar que o artista desejava representar em sua obra a emoção que você sentiu. Outras pessoas em outros estados de espírito teriam outras interpretações. Tal forma de analisar obra de arte não é errada, se é que há alguma forma errada de analisar arte. Contudo, o critério para análise da existência de representação, seja ela mimética ou simbólica, é a de representação como algo fixo. Assim, uma representação mimética de um cavalo seria o cavalo e a representação simbólica de um ideograma de Maki seria o significado do ideograma. Se considerarmos a existência de uma representação emocional, então representação não poderia ser mais algo fixo, ela estaria à mercê de flutuações emocionais. No entanto nada impede o artista de representar uma emoção em sua obra; a análise obedece a critérios diferentes dos de criação.

Em seu livro *Categories of art*, Kendall Walton (1970, p.88, grifo nosso), propôs alguns critérios para a classificação em gêneros artísticos: **“que exista um gênero bem estabelecido de trabalhos de alguma forma similares no contexto cultural de produção”**. Para Maki poder ser considerado um abstracionista seria necessário que houvesse outros artistas abstratos no Japão. Nesse ponto não há problema. A arte abstrata foi um dos gêneros artísticos de maior expressão no Japão. Abaixo seguem dois exemplos, respectivamente de Koshiro Onchi, mentor de Maki, e Akira Kurosaki.

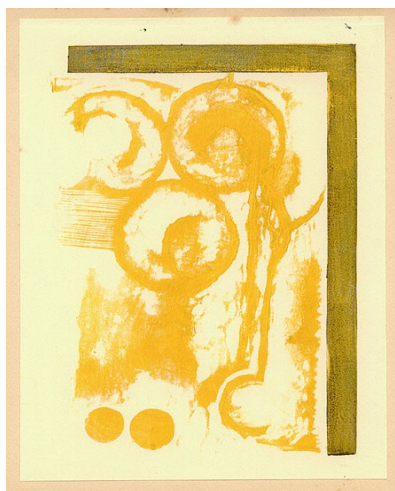


Figura 19: Banheiro de Manhã

Fonte: Artelino Art Catalog

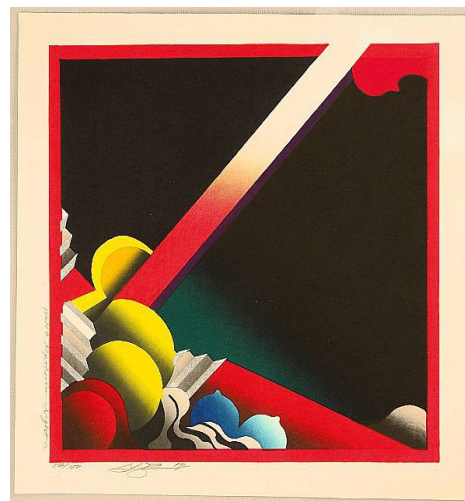


Figura 20: Noite Misteriosa

Fonte: Artelino Art Catalog

Outro critério é: **“que a obra seja mais satisfatória quando analisada em determinado gênero”** (WALTON, 1970, p.88, grifo nosso). Levando em consideração a ausência de mimésis na fase de ideogramas de Maki, pode-se como já foi dito desconsiderar a classificação em gêneros pré-modernistas, pois uma análise sob essa ótica taxaria a obra como sem sentido, servindo apenas para fins decorativos. Já uma análise de acordo com o gênero

formalista e construtivista focariam apenas nos aspectos formais da obra, deixando de lado a representação simbólica do ideograma. Na prática, comumente em arte abstrata o tema da obra apresentada é o objeto de percepção e ação gestual do artista, dando possibilidade ao público de participar na percepção e ação gestual, ou seja, a obra abstrata agrada esteticamente e convida ao espectador a pensar sobre a arte, sobre suas relações de cores, linhas ou como foi feita. No entanto, quando há representação na temática da obra, o foco de pensamento não passa apenas pelos aspectos formais mas também pelo sentido inerente por “detrás” do objeto (ELDRIDGE, 2003, p.201). De acordo com esses termos, então a obra de Maki poderia ser analisada de forma mais satisfatória na ótica do abstracionismo, pois ao observar a obra seria tomado em consideração tanto os aspectos formais quanto os simbólicos.

Um terceiro critério seria: **“que a obra tenha um grande número de características comuns com outros membros de um gênero”** (WALTON, 1970, p.88, grifo nosso), esse critério também é cumprido. Há diversas características em comum com outros abstracionistas japoneses, entre elas o uso do *baren*, o uso do papel feito à mão, os respingos de cores, etc.

E por fim, o último critério é: **“que o artista tenha a intenção de que o seu trabalho seja entendido em determinado gênero”** (WALTON, 1970, p.88, grifo nosso). Para ser considerado pertencente a um gênero, os quatro critérios acima mencionados teriam que ser executados. Porém, mesmo assim Maki não poderia ser caracterizado como um abstracionista, pois ele mesmo rejeitava a ideia de sua obra ser abstrata, repetidamente a caracterizando como hieroglifos, ressaltando a ideia de um significado claro, que seria o foco principal da interpretação (TRETIAK, 2007, p.44).

Uma dúvida que pode surgir é a de como Maki consegue uma representação clara mesmo com elementos abstratos em sua composição: A resposta vem de Nelson Goodman (1976, p.5), autor do livro *The languages of art* que considera a denotação como a base da representação. Reforçando este conceito, Goldman, explica que “uma pintura representa um certo objeto apenas e somente se o artista pretender, ao marcar a tela com tinta para criar uma experiência visual nos espectadores, que lembre a experiência visual que eles teriam com o objeto” (apud ELDRIDGE, 2003, p.32)

Conclui-se então que apesar de elementos do ideograma serem modificados por motivos estéticos, ou adquirirem valores abstratos, o objeto representado ainda denota os objetos e sentidos originais, mantendo assim seu aspecto representacional.

Apesar de a obra como um todo não poder ser caracterizada como abstrata, Maki certamente teve sua fase abstracionista, mas não durou muito e corresponde ao meio dos anos 50 e início dos anos 60. Abaixo, as figuras 21 e 22 são exemplos de obras abstratas, com

influência cubistas.

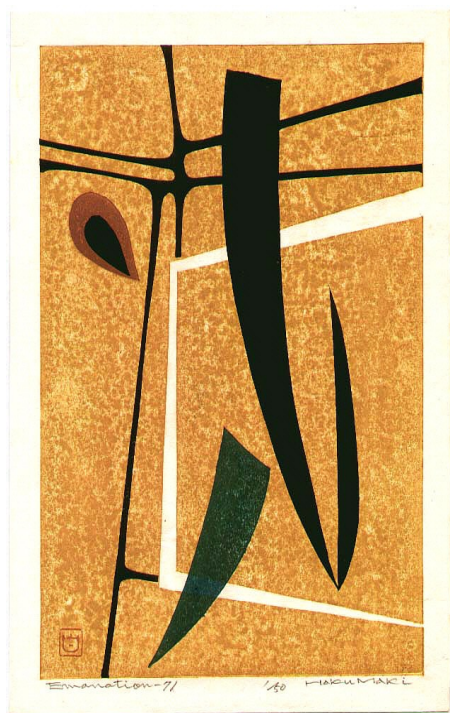


Figura 21

Fonte: Artelino Art Catalog



Figura 22

Fonte: Artelino Art Catalog

A partir de 1980, após mais de uma década se dedicando a fazer gravuras de ideogramas, Maki resolve mudar bruscamente de tema, parcialmente por dificuldades físicas, pois já não conseguia mais fazer muitas gravuras com relevo em cimento. Experimentou novos temas, entre eles natureza morta (árvores, flores, caquis, uvas) e representações de cerâmicas em gravuras (vide figura 23). Nesses novos temas, Maki para também de usar os respingos de tinta, por acreditar que os respingos acabariam sendo um elemento competitivo na gravura.

É de se imaginar o que ocasionou uma tão brusca mudança de temas, de ideogramas para cerâmicas e caquis. De qualquer forma a nova fase de Maki é inteiramente sobre gravuras figurativas.

Meu objetivo tem sido criar 100 obras por ano, mas eu cheguei a uma idade em que eu devo diminuir o número de meus trabalhos, e deveria silenciosamente criar o que eu realmente admiro, já é tempo de eu desenhar figuras que talvez não vendam. (TRETIAK, 2007, p.93)



Figura 23: *Chawan*⁷
Fonte: Artelino Art Catalog

Nesta nova fase, o corpo de obra muda bruscamente, o foco que anteriormente estava na representação simbólica passa a ser da mimésis. Porém, de acordo com algumas classificações da arte, a mimésis sem representação não pode ser considerada arte. Em certo grau concorda Danto (2002, p.16) ao dizer que “um objeto é um trabalho de arte se englobar um significado”. E, sem um significado, o objeto cairia na esfera do decorativo. Retornamos então à discussão de Eldridge (2003, p.260-261): sobre as três dimensões essenciais da arte (o representacional, formal e expressivo) apenas a ausência das três dimensões classificaria uma obra como não artística. Ou seja, a ausência ou dificuldade de se perceber a representação simbólica não é o suficiente para classificar essa fase de Maki como decorativa.

De acordo com essa definição da arte, nem toda obra teria que ter esse aspecto reflexivo, ou o tema como foco para pensamento e atitude emocional. Muitas obras poderiam nos absorver apenas por seus aspectos formais.

Por se tratar de uma representação de um objeto, seria possível também usar a crítica feita sobre Duchamp por Eldridge:

É visualmente indiferenciável de qualquer número de peças manufaturadas... já que começou a vida como uma dessas peças. Ao contrário das outras, porém, a escultura de Duchamp é sobre algo: por exemplo, a presença de uma forma esteticamente agradável em objetos normais, a superação dos limites entre arte e vida, e a grande importância do conceito e esperteza no fazer arte e assim por diante[...] (ELDRIDGE, p.79)

⁷ Vasilha usada na preparação e consumo de chá

Então, mesmo que a forma de representação visual escolhida não seja diferente da forma usada como inspiração, ela poderia não estar dissociada da significação, poderíamos por exemplo imaginar ser uma menção à serenidade presente em uma cerimônia de chá, ou ver como uma brincadeira na qual se testam os limites entre um estilo de arte e outro (cerâmica e gravura).

Outro tema frequentemente usado nesta fase de Maki é o da natureza morta, realizando prolificamente gravuras de caquis, uvas, e tomates. Esteticamente elas não se diferem muito das gravuras de cerâmicas. Sendo ambas com o objeto de foco centralizado contra um fundo monocromático. Pouco tempo depois, a piora de seu estado de saúde faz com que já não consiga mais fazer nenhuma gravura com relevo e, temendo acabar com a fama de seus caquis tridimensionais, Maki decide parar de fazê-los.

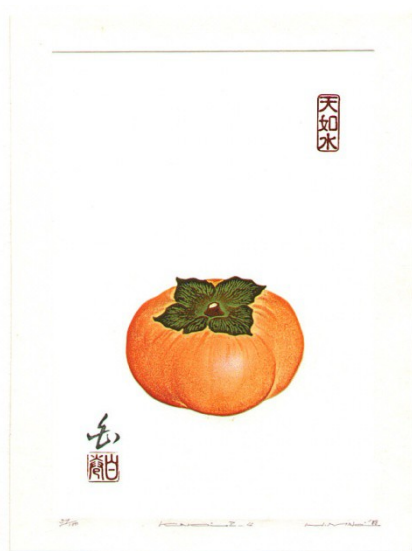


Figura 24 - Caqui
Fonte: Artelino Art Catalog

Neste período da vida, Maki, já com a saúde profundamente debilitada, mostra uma verdadeira determinação artística, experimentando diversas técnicas que o permitissem continuar fazendo gravuras. Fez o uso de colagens (figura 25), até usou cartolina como matriz ao invés de madeira (figura 26).



Figura 25: Colagens

Fonte: Tretiak, 2007, p.98



Figura 26: Matriz de papelão

Fonte: Artelino Art Catalog

O ultimo período nas obras de Maki começou em meados de 1990, e consistia de muitos temas. Basicamente, ele fazia colagens de objetos que usara em diferentes períodos de sua vida. Neste último período, próximo de sua morte, Maki experimentou diversas mudanças. Aumentou a escala de suas gravuras, usou técnicas de outros artistas, experimentou temas que nunca fizera antes como o Fuji, máscaras de *kabuki*, tabuleiros de *go*⁸.

⁸ *Go*, *weiqi* ou *baduk* é um jogo estratégico de soma zero para tabuleiro, em que duas pessoas posicionam pedras de cores opostas. Sua origem vem da China.

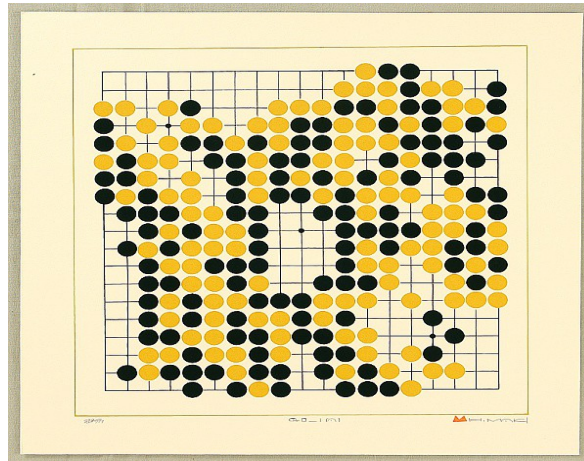


Figura 27: Tabuleiro de *go*

Fonte: Artelino art catalog

Quando finalmente estava progredindo novamente em sua arte veio a falecer de câncer de estômago em julho de 2000. Sua última gravura foi a de um barco.

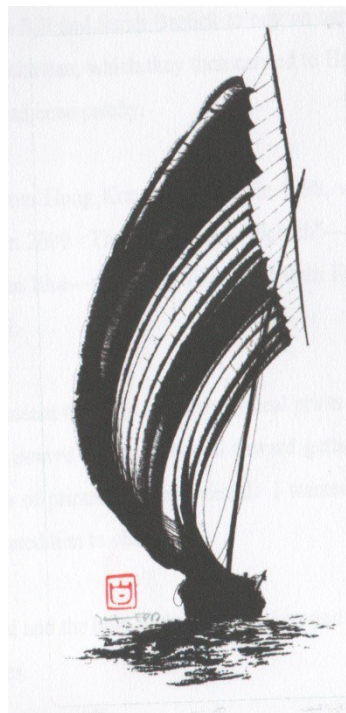


Figura 28

Fonte: Tretiak, 2007, p.100

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Maki não deveria ser apenas lembrado por suas inovações técnicas. A sua verdadeira realização não veio de inventar significados ou criar um gênero artístico novo, mas a de inventar um modo original de usar os significados que compartilha com sua comunidade, que é uma forma nova de ver os ideogramas e de construí-los.

Vimos também como a representação assume um papel ambíguo na arte da Maki. E de certa forma é interessante notar a sua evolução começando no abstracionismo e terminando em representações figurativas. Uma coisa é certa: a obra de Haku Maki, em geral, nos convida a ver seu tema de um nova maneira, seja observando os limites do abstracionismo ou a fusão de vários estilos artísticos

6.BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T. *Aesthetic Theory*. Ed. Robert Hullot-Knetor. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

BLAKEMORE, F. *Who's who in modern Japanese prints*. Nova Iorque: Weatherhill, 1983.

CAROLL, N. *Philosophy of art: contemporary introduction*. Londres: Ed. Routledge, 1999.

DANTO, A. Aesthetics: past and present. *The journal of aesthetics and art criticism*, vol 51, n.2, 1993, p. 271-277, disponível em: <<http://links.jstor.org/sici?sici=0021-8529%28199321%951%3a2%3c271%3aaffa%3e2.0.co%3b2-9>> Acesso em: 10 de fev. 2013

------. From philosophy to art criticism. *American Art*, vol 16, n. 1, 2002, p.14-17, disponível em: <<http://links.jstor.org/sicisici=10739300%28200221%2916%3a1%3c14%3afptac%3e2.0.co%3b2-0>> Acesso em: 10 de fev. 2013

ELDRIDGE, R. *An introduction to the Philosophy of art*. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2003.

GOODMAN, N. *The languages of art*. 2. ed. Indianapolis: Hackett, 1976.

HENSHALL, K. *A History of Japan: From stone age to superpower*. Hampshire: Ed. Palgrave Macmillan, 1999.

MIRCHENER, J.A. *Japanese Prints: From the Early Masters to the Modern*. Londres: Tuttle Publishing, 1989.

PETIT, G. *Evolving techniques in Japanese woodblock prints*. Nova Iorque: Kodansha international, 1977.

SHEPPARD, A. *Aesthetics: An introduction to the philosophy of art*. Oxford: oxford university press, 1987.

SIMON SCHAMA'S POWER OF ART. Produção de Clare Beavan. Direção de Carl

Hindmarch. Londres: BBC, 2006. 1 dvd.

STATLER, O. *Modern Japanese Prints: An Art Reborn*. Rutland: Ed. Charles E. Tuttle, 1967.

TRETIK, D. *The life and works of Haku Maki*. Denver: Outskirts press, 2007.

WALTON, K. *Categories of art*. Nova Iorque: Ed Margolis, 1970.

IMAGENS DISPONÍVEIS EM:

NIPPONIA. Tokyo: Ed. Heibonsha, n.2, 15 set. 2009

<http://edu.warhol.org/aract_brillo.html> Acesso em: 02 de fev. 2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?art=562> Acesso em: 02 de fev. 2013

<<http://4.bp.blogspot.com/-gHFMLcZ9NVI/T5L7OsiNacI/AAAAAAAAAFtk/V7xc-ugEBLQ/s1600/11+breton+woman+1920.jpg>> do site <<http://gerrie-thefriendlyghost.blogspot.com.br>> Também conhecido como Linosaurus. Acesso em: 02 de mar. 2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=540&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=7&rp2=1&lvl=3&sea=&tie=#1> Acesso em: 02 de mar.2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=818&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=9&rp1=1&rp2=9&lvl=3&sea=&tie=#9> Acesso em: 02 de mar. 2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=23&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=1&rp2=1&lvl=1&sea=benji+asada&tie=Benji%20Asada%201899-1984%20-%20artelino> Acesso em: 02 de mar. 2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=393&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=1&rp2=1&lvl=1&sea=hasui+kawase&tie=Hasui%20Kawase%201883-1957%20-%20artelino> Acesso em: 02 de mar. 2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=988&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=1&rp2=1&lvl=1&sea=isao+takahashi&tie=Isao%20Takahashi%20born%201941%20-%20artelino> Acesso em: 02 de mar. 2013

<http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?

[alp=&art=1282&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=shunsen+natori&tie=Shunsen%20Natori%201886-1960%20-%20artelino](http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=1282&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=shunsen+natori&tie=Shunsen%20Natori%201886-1960%20-%20artelino)> Acesso em: 02 de mar. 2013

<[http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?](http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=980&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=ken+tagawa&tie=Ken%20Tagawa%201906-1967%20-%20artelino)

[alp=&art=980&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=ken+tagawa&tie=Ken%20Tagawa%201906-1967%20-%20artelino](http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=980&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=ken+tagawa&tie=Ken%20Tagawa%201906-1967%20-%20artelino)> Acesso em: 02 de mar. 2013

<[http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?](http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=1285&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=sadao+watanabe&tie=Sadao%20Watanabe%201913-1996%20-%20artelino)

[alp=&art=1285&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=sadao+watanabe&tie=Sadao%20Watanabe%201913-1996%20-%20artelino](http://www.artelino.com/archive/artist_catalog.asp?alp=&art=1285&cay=1&pp=1&pp1=1&rp=1&rp1=2&rp2=1&lvl=1&sea=sadao+watanabe&tie=Sadao%20Watanabe%201913-1996%20-%20artelino)> Acesso em: 02 de mar. 2013